

„Flucht-Linien eines Lebens“

Annäherungen an Christoph Ransmayrs *Geständnisse eines Touristen*

1.

Der 2004 erschienene Text *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör* weckt mit seinem Titel die Erwartung, unfreiwillige, vielleicht sogar erzwungene Äußerungen eines Menschen vorgelegt zu bekommen. Kennt man Ransmayrs skeptische bis negative Einstellung zu Journalisten und Interviews, überrascht diese Titelwahl nicht wirklich, handelt es sich doch um eine Art Montage seiner unzähligen Interviews zu einem großen Redefluss. Diesen Eindruck scheint auch das spöttische, Heinrich Heine entlehnte Motto zu bekräftigen:

Ich habe die friedlichste Gesinnung. Meine Wünsche sind: eine bescheidene Hütte, ein Strohdach, aber ein großes Bett, gutes Essen, Milch und Butter, sehr frisch, vor dem Fenster Blumen. Vor der Tür einige schöne Bäume, und wenn der liebe Gott mich ganz glücklich machen will, läßt er mich die Freude erleben, daß an diesen Bäumen etwa sechs bis sieben meiner Feinde aufgehängt werden.¹

Das Ineinandermontieren geschieht recht unauffällig, die Fragen der nicht anwesenden Journalisten – oder das Verhör leitenden Beamten? – wurden nahtlos in den Monolog integriert. Sie markieren jeweils den Anfang eines neuen Themas oder die Überleitung zu einem anderen Aspekt des gerade Diskutierten und tragen so zur Strukturierung des Monologs bei. Die häufig nachgestellten Rückfragen richten sich an die Interviewer, an fiktive Gesprächspartner oder an die Leser. Je nachdem, ob man einen engen oder eher laxen Realitätsbezug dieses Textes annimmt, ob man Christoph Ransmayr oder einen fiktiven Autor als Erzähler setzt, ändert sich die Richtung einer möglichen Gattungszuweisung. Dementsprechend kann man die *Geständnisse* als autobiographischen, poetologischen oder als fiktionalen Text lesen, in den unzählige autobiographische Details Eingang gefunden haben.

Im Folgenden möchte ich mich aber nicht auf Gattungsfragen, sondern auf zwei wesentliche Aspekte dieses Textes konzentrieren, die sich miteinander verbinden lassen: Zunächst erfolgt eine Fokussierung auf die Figur des Touristen und anschließend befasse ich mich näher mit dem Problem des authentischen Erzählens. Es wird zu zeigen sein, wie Ransmayr das enge Verhältnis von Reisen und Erzählen in *Geständnisse eines Touristen* gestaltet und poetisch rechtfertigt.

1 Ransmayr, Christoph: *Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2004. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

2.

„...ich dachte, Schreiben, schon gar das Schreiben von Überschriften und natürlich auch das von Untertiteln hätten immer auch mit der genauen Bedeutung von Worten zu tun.“ (54) Nehmen wir doch Ransmayrs Forderung nach Genauigkeit ernst und gehen wir der genauen Bedeutung des Wortes Tourist nach. Im Grimmschen Wörterbuch findet sich dazu der folgende Eintrag:

letzten endes bildung zu frz. tour ‚reise‘, das schon in me. zeit ins engl. gedungen war, als engl. wort aber im verlauf des 19.jh.s grundform einer reihe von neubildungen wurde; tourist ist im engl. zuerst 1800 belegt, im frz. 1816 nachgewiesen; ins deutsche im 3./4. jahrzehnt des 19.jh.s wohl aus dem engl. unmittelbar übernommen und rasch bekannt geworden.

1) in älterer bedeutung ‚reisender‘; der zu seinem vergnügen, ohne festes ziel, zu längerem aufenthalt sich in fremde länder begibt, meist mit dem nebensinn des reichen, vornehmen, unabhängigen mannes²

In dieser wie in anderen Definitionen wird die Bedeutung des Wortes zumeist negativ konnotiert, weil der Tourist im Gegensatz zum Entdecker aber auch zum Reisenden lediglich oberflächliche Begegnungen und Erfahrungen mit dem Fremden macht. Seine Erlebnisse sind an künstlich geschaffenes, als indigen und authentisch wirkendes Ambiente gekoppelt. Schon aufgrund der Kürze seiner Aufenthalte kann der Tourist nicht unter die Oberfläche einer Kultur vordringen. Ihm liegt daran, unangenehme Überraschungen zu vermeiden und daher bleibt er lieber auf dem sicheren, ausgetretenen Pfad. Der Untertitel von Ransmayrs Text stellt diese in der Fachliteratur eher negative Figur in den Mittelpunkt, vielleicht gerade deshalb, weil der europäische Reisende von heute, frei von jeder Illusion, ganz genau weiß, dass er in der Welt höchstens als Tourist unterwegs sein kann. Nur noch als Romanfigur kann er in erzählten Welten als Entdecker oder Kulturreisender auftreten.

Der ‚homo touristicus‘ ist laut Hasso Spode ein spezifischer Repräsentant der Moderne: „Er ist nicht einfach nur ein Reisender, der die Eisenbahn und Tourismusorganisationen in Anspruch nimmt, er ist ein zivilisationsmüder Flüchtling der neuen Zeit. Erholung wird ihm zum Mythos, das Reiseziel wird sekundär, entscheidend ist die innere Befindlichkeit, die ihn – aus dem Gefühl des Mangels heraus – nach Echtheit, Natur und Freiheit suchen lässt.“³ In diesem Sinne ist Ransmayrs Tourist, wie Annegret Heitmann

2 Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GT07183> [07.03.2014]

3 Spode, Hasso: Der Tourist. In: Frevert, Ute / Haupt, Hans-Gerhard (Hg.): Der Mensch des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1999, S. 113-137, S. 113. Zit. nach: Heitmann, Annegret / Schröder, Stephan Michael: Tourismus als literarische und kulturelle Praxis – zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Tourismus als literarische und kulturelle Praxis. Skandinavistische Fallstudien. München: Herbert Utz Verlag 2013, S. 7-21, hier S. 9.

und Stephan Michael Schröder in Bezug auf die Moderne feststellen, eine typische Erscheinung, denn: „In seiner Dynamik birgt der Tourismus so einen Anfangsdiskurs, der durch die Suche nach dem stets Neuen einerseits und die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Authentizität andererseits die Doppelgesichtigkeit der Moderne treffend repräsentiert.“⁴ Tourist sein bedeutet, sich in einem räumlich, zeitlich und sozial marginalen Zustand zu befinden. Meeresküsten und Strände als Übergänge zwischen Land und Wasser, die vorübergehende Dauer des Aufenthalts sowie der Status des Nicht-Dazugehörens sorgen für den marginalen Zustand.⁵ Nicht nur ‚Orte des Transits‘ wie Hotels, Bahnhöfe und Flughäfen gehören aufs Engste zum Tourismus, der Tourismus „favorisiert [...] ebenfalls Orte, die der Zeit enthoben scheinen – wie einsame Strände und entlegene Inseln –, und strebt gewissermaßen einen Ausstieg aus der Zeit an, versucht also einen Übergang von ‚Chronologie in Topologie‘ zu erreichen“.⁶

Der Tourist lässt Vieles hinter sich, gewinnt aber durch seine Ankunft und seinen Aufenthalt an einem anderen Ort mitunter einen anderen Blick auf das, was er zurückließ:

Wer in Bombay, in Lhasa oder Phnom Penh aus dem Flugzeug steigt, spürt doch, riecht doch, daß er etwas hinter sich gelassen hat, nicht die wichtigsten Dinge seines Lebens, aber doch vieles, das nur, nur! dort Bedeutung hat, wo er herkommt [...] Lächerlich jeder Versuch, auf einem verschneiten Paß in Sichuan darauf zu bestehen, daß man in einem anderen Irgendwo dieser Welt unter Applaus auf einer Bühne oder einem Podest Platz nehmen und einen bedeutenden Preis oder Orden am Band entgegennehmen durfte. (86)

Es verlangt kritische Reflexion und eine gewisse Bereitschaft, das Künstliche und Unechte einer Kultur beziehungsweise deren Ideologiegehalt wahrzunehmen. Vom Einheimischen erfordert dies insofern eine größere Anstrengung als vom Touristen, weil Ersterer in den gegebenen Verhältnissen aufgewachsen ist und in diesen lebt. Der Tourist hingegen verfügt über den Vorteil des Von-außen-Kommenden, dessen Blick noch nicht – höchstens von den eigenen Ideologien – verstellt ist. Im Optimalfall kehrt der Tourist also mit einem veränderten Bewusstsein oder geschärftem Sinn zurück, der ihm „eine gewisse Immunität gegen Ideologien und alle Arten von Dogmen“ gewährt. (87)

In Ransmayrs Darstellung wird der Tourist im Vergleich zu der in der Fachliteratur weitgehend mit negativen Attributen ausgestatteten Figur differenzierter gesehen, und zwar als einer, der die grundsätzlich als positiv erlebte Erfahrung der Vergänglichkeit, des Vorübergehens in sich aufnimmt und sie in das Schreiben einfließen lässt. (Vgl. 87)

4 Ebd., S. 10.

5 Vgl. Ryan, Chris: Stages, gazes and constructions of tourism. In: Ders. (Hg.): The Tourist Experience. 2. Aufl. London: Thomson 2005, S. 1-26, hier S. 3.

6 Vgl. Heitmann / Schröder 2013, S. 16f.

3.

Der zweite Punkt dieser Ausführungen fokussiert darauf, welche Rolle den Reflexionen über das Erzählen in den *Geständnissen eines Touristen* zukommt. Der Text ist als eine Art Poetik zu lesen, er kreist um die Macht der Sprache und des Erzählens und setzt sich mit nichts Geringerem auseinander als mit der Frage, wie das Erzählen mithilfe der Sprache Welten entwirft und generiert. Denn allein die Sprache vermag es, „Mögliches, zumindest Plausibles – und Notwendiges, Tatsächliches, kurz: *alles, was der Fall ist* – bloß durch hauchdünne, oszillierende Membrane getrennt nebeneinander“ zu setzen. (14) Hauchdünn und oszillierend ist auch die Grenze zwischen Tod und Erzählen, die sich bei Ransmayr nicht diametral verhalten, sondern das Erzählen wird dem Tod an die Seite gestellt, als Begleiter, der den Tod erst „erträglich macht“. (16) Immer wieder erscheint das Erzählen als ein Grundbedürfnis des Menschen, als eine ontologische Notwendigkeit, die sich in ihrer ursprünglichen Form primär mündlich artikuliert,⁷ der alphabetisierten europäischen Kultur jedoch nur mehr schriftlich zugänglich ist. Das Medium beeinflusst aber nicht unbedingt die Funktion, egal ob mündlich oder schriftlich, sowohl das Verfassen als auch die Rezeption lässt die Fundamente des Lebens aufscheinen. Mit dieser Einstellung wird der Erzählkunst eine transzendente Macht und Wirkung zugeschrieben und die Wortkunst in metaphysische Regionen erhoben, was wiederum an das ästhetizistische Anliegen gemahnt, der Kunst eine nahezu religiöse Bedeutung zu verleihen. Überhaupt wird ein Dilemma der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts indirekt evoziert, indem Ransmayrs Text stellenweise ähnliche Selbstzweifel und Unsicherheit an den Tag legt, wie Rilkes Malte sie angesichts der Angst vor dem eigenen Ungenügen als Schriftsteller formuliert. Malte reklamiert einen Erzähler, der noch in der Lage ist, Geschichten richtig zu erzählen. Als der Tod des falschen Zaren Grischka Otrepjow erzählt werden soll, ruft Malte aus: „Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muss Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus.“⁸ Ransmayr verbindet den Wunsch, etwas in Sprache zu verwandeln und so zum Ausdruck zu bringen, mit dem Größenwahn, daran zu glauben, dass das Leben einen Sinn hat:

7 Die „Sehnsucht nach einem mythischen Ursprung des Erzählens ‚vor‘ jeder Geschichte der Menschheit“ sieht auch Bernhard Judex in *Die Verbeugung des Riesen* aus dem Jahr 2003 artikuliert. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): *Die Rampe*. Porträt: Christoph Ransmayr. Linz: StifterHaus 2009, S. 118–125, hier S. 122.

8 Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Köln: Anaconda Verlag 2005, S. 142.

Aber hat nicht jeder Anspruch, etwas zu benennen, zur Sprache zu bringen, mit diesem Wahn zu tun? und kann wie jeder Wahn enden – mit einem Sturz ins Bodenlose. Denn wehe, *wehe!*, wenn der Versuch scheitert und sich die Sprache gegen mich selbst wendet und nichts, kein Satz, keine Beschreibung Form und Gestalt annehmen will, nichts gelingen und alles wieder und wieder immer anders beschrieben sein will – dann werde ich so verstört, so ratlos, bedürftig nach Trost wie ein Trauergast auf der Plattform eines tibetischen Turms. (17)

In beiden Texten wird der verunsicherte Erzähler sichtbar, der die Sprache nicht selbstbewusst beherrscht, sondern umgekehrt, von dieser beherrscht wird.⁹ Die Zitate veranschaulichen das Risiko, mit dem das Erzählen verbunden ist: Malte erkennt, dass der moderne Erzähler nicht mehr in der Lage ist, zusammenhängend, sinnvoll und in alter Manier zu erzählen, was die Wirksamkeit und Gewalt der Erzählung gefährdet. Ransmayr seinerseits räumt der Sprache eine Kraft ein, der der Erzähler ausgeliefert ist und die ihn stets zu waghalsigen Gratwanderungen von ungewissem Ausgang zwingt.

In Ransmayrs Darstellung werden mündliches Erzählen und schriftliche Literatur fortlaufend kontrastiert. Ersteres steht für Ursprünglichkeit und besitzt eine stark körperliche Komponente. Es ist unmittelbar an das Gehen gebunden, das den „allmähliche[n] langsame[n] Wechsel der Perspektive, das Innehalten und Betrachten“ in sich fasst und damit die Voraussetzungen für authentisches Erzählen schafft. (89) Zudem ist die erzählende Person mit ihrer Stimme von enormer Bedeutung, weil die Zuhörer durch die körperliche Anwesenheit und die Unmittelbarkeit der Darbietung gleichsam physisch gefesselt werden. Die Vorstellung von authentischem Erzählen wird am Beispiel marokkanischer Erzähler anschaulich gemacht, die im Freien auf öffentlichen Plätzen, von ihrer Zuhörerschaft umringt, tagein, tagaus nur erzählen. Sie generieren damit eine, wie Ransmayr formuliert, „reigenartige“ Bewegung des Publikums von einem Erzähler zum anderen und immer weiter, eine sichtbare Dynamik im physikalischen Raum. Diese Bewegung nimmt an Intensität zu oder ab, je nach dem augenblicklichen Stand der Geschichte oder dem durch das Erzählen erzeugten Grad der Spannung. Die Kraft mündlicher Erzählung zeigt sich auch an der zurückbleibenden Leerstelle, sobald ein Erzähler seinen Standort verlassen hat. Diese Wirkung wünscht sich auch der Autor und meint sie erreicht zu haben, wenn er am Ende seiner Schreibtätigkeit ein Buch hervorbringt, in dem schon ein einziger Leser „das eigene Glück, das eigene Elend wiedererkennt“. (27) In Ransmayrs Poetik liegt der Akzent stets auf dem Individuum und auf dem Individuellen, das unter günstigen Umständen allgemeine Geltung für sich beanspruchen darf. Ähnlich fasst er diese Haltung in der Poetik-Vorlesung *Unterwegs nach Babylon* zusammen:

9 Ähnlich auch Chandos in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief*.

Wirklich klar wird aller Schrecken ebenso wie die Sehnsucht, ihn für immer zu überwinden, nur an der Geschichte des Einzelnen. Wenn es überhaupt eine der Erzählung entsprechende Haltung geben kann, dann die Hinwendung zum Leben des Einzelnen. Geht es denn beim Erzählen nicht vor allem darum – das Unwiederholbare, Unverwechselbare am Einzelfall darzustellen und ihn vielleicht gerade dadurch zum Beispiel zu machen? Die Welt besteht schließlich nicht aus gesichtslosen, arbeitenden, marschierenden oder in ihre Ferien stürmenden Massen, sondern aus Menschen mit Namen, Gefühlen, Geburts- und Sterbetagen, Lebensläufen.¹⁰

Er verortet sich in einer alten literarischen Tradition, wenn er davon überzeugt ist, an individuellen Schicksalen auch für das Kollektiv brauchbare Einsichten demonstrieren zu können. Die Erfahrungen eines Touristen sind sowohl kollektiver als auch individueller Art, wobei aber der individuelle, persönliche Anteil größer und weitaus wichtiger ist als der gemeinschaftliche. Der Fluchtpunkt also, in dem die körperliche Betätigung des Touristen, der hier in erster Linie als Fußgänger definiert wird, und die körperliche Komponente der mündlichen Erzählung zusammengeführt werden, ist die Literatur selbst.

Der grundlegende Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Erzählung lässt sich in der Beständigkeit und in der Dauer fassen. Eine mündliche Erzählung befindet sich, gerade weil sie nicht fixiert ist, in ständiger Wandlung. Sie verlangt stete Arbeit am Text und erstarrt in dem Augenblick ihrer Niederschrift. Sie existiert so lange, wie sie in Variationen immer neu entworfen wird und stirbt, wenn man aufhört, sie zu erzählen. Dieses Sterben ist aber kein plötzliches Ereignis, sondern ein allmähliches Dahinschwinden. Schriftliche Texte sind demgegenüber dauerhaft und unveränderlich. Der Garant für ihr Fortbestehen ist paradoxerweise, was mündliche Erzählung vernichtet, nämlich ihre Unbeweglichkeit. Wie die Dynamik der mündlichen Erzählung in einem schriftlichen Text behalten oder zumindest annähernd erreicht werden kann, scheint Ransmayr immer wieder zu beschäftigen. Im Gegensatz zum mündlichen Erzähler muss der Schriftsteller auf die unmittelbare Rezeption durch ein interaktiv teilnehmendes Publikum verzichten und sich mit nachträglichen Reaktionen auf das abgeschlossene Werk zufriedengeben. Was laut Kathrin Pöge-Alder jedes mündliche Erzählen charakterisiert, dass nämlich „[d]ie Resonanz der Erzählgemeinschaft [...] dabei, wenn es sich um eine gefestigte und erfahrene Gruppe handelt, wie eine regulierende Instanz [wirkt]“¹¹, trifft auf den schriftlichen Text nicht mehr zu.

10 Ransmayr, Christoph: *Unterwegs nach Babylon – Notizen zu einer Poetik in eigener Sache*. In: Ransmayr, Christoph / Schrott, Raoul: *Unterwegs nach Babylon: Spielformen des Erzählens*. Tübinger Poetik-Dozentur 2012. Hg. von Dorothee Kimmich, Philipp Alexander Ostrowicz und Anja Simone Michalski. Künzelsau: Swiridoff 2013, S. 7–22, hier S. 18.

11 Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2011, S. 145.

Das Nachdenken über Erzählwelten, über das Verhältnis des Autors zu seinen Figuren, das Loslassen, wenn ein Buch beendet ist, und das Weiterleben der Erzählung mit ihren Figuren, all das richtet sich eigentlich auf das Wesentliche jeder Kunst. Es geht um den Sinn und Zweck der Literatur und die Bestimmung des Dichters, wobei diese Fragen mit einem dem Thema gemäßen Pathos erörtert werden. Ransmayr plädiert dabei für eine hermetische Kunst mit einer eigenen Sprache und einer eigenen Welt und sperrt sich dezidiert gegen öffentliches Engagement und aktuelle politische Stellungnahmen, indem er diese aus dem Bereich der Literatur ausschließt und sich das Recht vorbehält, zurückgezogen, im eigenen Tempo über den Lauf der Welt nachzusinnen. Wiederkehrend fordert er für sich Zeit, nicht nur wenn das Schreiben dies verlangt, sondern auch, wenn er seine Entscheidung begründet, sich in Irland niedergelassen zu haben, oder wenn er sich öffentlichen Debatten und Podiumsdiskussionen entzieht, weil die den Diskussionsteilnehmern zur Verfügung stehende Zeit für schlagfertige und frappante Antworten nicht ausreicht.

Jede Erzählung versucht der Bewegung der Welt gerecht zu werden, die sich zwischen Werden und Vergehen in ständiger Veränderung befindet. „So kann der Abstand zwischen dem Ursprung und Ende einer Geschichte unendlich werden und der Weg ihrer Überlieferung, ihr Weg durch den Raum zu ihrem einzigen *Ort*.“ (107) Das unausweichliche Vergehen ist aber deshalb nicht als Tragödie zu betrachten, weil im Erzählen einerseits immer neue Welten entstehen, andererseits weil das Vergehen, wenn auch nur zeitweilig, im Erzählen zum Stillstand gebracht werden kann. Dafür eignet sich die Gattung Roman wesentlich besser als etwa die Lyrik, da der Roman ganze Welten oder die Totalität der Welt in sich aufnehmen will, wobei der Romanautor sich zugleich der Vergeblichkeit und der Unmöglichkeit dieses Vorhabens bewusst sein muss. In seinem Fall ist die Überzeugung von der Kraft des dichterischen Wortes, wie sie bei Horaz oder Shakespeare noch vorhanden war, nicht mehr gegeben.¹² Dies scheint aber an der Gattung selbst zu liegen. Vom selbstsicheren Auftreten des Lyrikers ist beim Romancier kaum etwas zu spüren. Während Horaz und Shakespeare noch behaupten konnten, in ihren Gedichten und durch sie der Zeit und der Vergänglichkeit zu trotzen, kann der Romancier höchstens immer neue Romane schreiben, in denen er für die Dauer der Entstehung jeweils eine neue Totalität, jeweils eine neue Welt entwirft. Mit Kundera lässt sich sagen, dass wir angesichts einer mehrdeutigen Welt anstatt einer einzigen Wahrheit mit einer Reihe von widersprüchlichen, relativen Wahrheiten konfrontiert werden, die sich in den als Romanhelden bezeichneten imaginären Ich verkörpern. Haben wir also überhaupt eine Gewissheit, dann ist das „die Weisheit der Ungewissheit“.¹³ Die Koexis-

12 Vgl. Exegi monumentum aere perennius von Horaz und Sonett 55 von Shakespeare: Not marble, nor the gilded monuments.

13 Vgl. <http://de.scribd.com/doc/102666766/Kundera-Milan-The-Art-of-the-Novel> [04.07.2014]

tenz der vielen relativen Wahrheiten macht den Roman in Bachtins Terminologie zur dialogischen Gattung und hebt ihn dadurch von der monologischen Lyrik ab.¹⁴

Die Überzeugung Shakespeares, dass erst seine Werke den/die Besungene/n für alle Ewigkeit bewahren können, bezieht sich immer noch auf die Kraft des mündlichen Erzählens, heißt es doch im Sonett Nr. 81.: „You still shall live – such virtue hath my pen – / Where breath most breathes, even in the mouths of men.“¹⁵ Die Kraft der Dichtkunst wird hier an die mündliche Tradierung, explizit an das Atmen, somit ans Leben gebunden. Die von Ransmayr erwähnten marokkanischen Erzähler leisten dasselbe und der Autor scheint eine starke Nostalgie nach dieser ursprünglichen Form des Erzählens zu haben. Er, der Romanschriftsteller, kann die physisch spürbare Wirkung der arabischen Erzähler, die ebenso wie zu Homers Zeiten Epen oder Märchen erzählen, nicht mehr erbringen. Ransmayrs Nostalgie für das mündliche Erzählen lässt sich vielleicht auch mit seiner Einstellung gegenüber der Haltbarkeit von Dichtung erklären. Seiner Ansicht nach sind literarische Werke beziehungsweise Erzählungen von vornherein nicht für die Ewigkeit bestimmt, sondern vielmehr von Zeitlichkeit geprägt: „Was immer erzählt wurde, war niemals für alle Zeit festzuhalten, sondern wurde weitererzählt, weiter überliefert, verwandelt – und irgendwann doch vergessen. Jede Geschichte hat ihre Zeit.“ (65) Geschichten, die durch das Erzählen entstehen, sich durch das Weitererzählen verändern und vielleicht so lange weitererzählt werden, bis sie gar nicht mehr wiedererkennbar sind, sondern sich völlig verwandelt haben und auf diese Weise Anfang und Ende zugleich in sich fassen, sind wie Ovids *Metamorphosen*, in denen er jeweils einen Tod und eine Wiedergeburt in veränderter Form, also den ewigen Kreislauf in der Welt, festhielt.

14 Vgl. Bachtin, Michail: Das Wort im Roman, Kap. II. Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman. In: Ders: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Gröbel. Aus dem Russischen von Rainer Gröbel und Sabine Reese, S. 168–192, hier insbesondere S. 188–191.

15 Shakespeare, William: The Poems and Sonnets. Ware: Wordsworth Editions 1994, S. 43.